

Imago Amoris

MASSIMO SCOTTI*

Il testo propone un'indagine sul concetto di *imago amoris*, partendo dalle considerazioni circa l'immagine divina (*eidolon*) formulate da Jean-Pierre Vernant, ai confini tra visibile e invisibile, presenza e assenza. Nella favola di Psiche apuleiana il concetto si complica con l'introduzione dell'idea di persona e di interdetto relativo alla visibilità dell'essere amato, mentre nella lirica d'amore la passione si manifesta come consapevolezza della distanza fra l'immagine e l'appagamento del desiderio: lo si dimostra con esempi tratti dalla poesia occidentale, antica, medievale e otto-novecentesca (San Juan de la Cruz, Emily Brontë, Francisco de Quevedo, Jean Renart, i testi inerenti alla leggenda di Tristano e Isotta, Anaïs Nin).

The first part of the text is an excursion in the concept of *imago amoris*, from the discourse about the divine image in Jean-Pierre Vernant to the tale of Psyche in the *Asinus aureus* by Apuleius (visible/invisible, presence/absence). In the second part, the analysis concerns the love poetry in the Western literature, from San Juan de la Cruz to Emily Brontë, from Jean Renart to Francisco de Quevedo, from the texts about Tristram and Iseult to Anaïs Nin.

Imago amoris, penicillo doloris: così Venceslao Andrea Macario de Merfelitz intitolava una sua opera, pubblicata a Praga verso la fine del Seicento. L'idea di effigie del desiderio si lega spesso – irrimediabilmente – al tema antico della *aegritudo amoris*, la malattia d'amore¹, seguendo un processo culturale

* **Massimo Scotti**, ricercatore indipendente, ha insegnato Letterature comparate e Letteratura francese. Il suo primo saggio, su Paul Valéry, è del 1996: *Ces vipères de leurs* (Bulzoni, Roma). Fra i volumi successivi: *Sul mare degli Dei: Mitografia dell'isola di Capri* (Dante & Descartes, Napoli, 2002), *Gotico mediterraneo* (Diabasis, Reggio Emilia, 2007), *Storia degli spettri* (Feltrinelli, Milano, 2013), *Invito in una stanza vuota: Paul Valéry e la tradizione esoterica* (Le Càriti, Firenze, 2018). Dei testi che ha tradotto, dal francese e dall'inglese, i più recenti sono di Virginia Woolf: *Anon e Leggere a caso* (Nuova Editrice Berti, Parma, 2015 e 2016).

¹ Cfr., a questo proposito, M. Ciavolella, *La "malattia d'amore" dall'Antichità al Medioevo*, Bulzoni, Roma 1976.

analogo a quello sintetizzato nell'affermazione di Jung, secondo cui, nel nostro tempo, gli Dei sarebbero diventati malattie². Uno schema intuitivo che tuttavia conducesse, per associazioni, dalla presenza dell'immagine all'amore e quindi al desiderio, come dall'assenza alla morte, dunque al dolore e alla paura, sarebbe facilmente confutabile e trasformabile in un circuito continuo dove ciascun elemento risulterebbe interrelato agli altri, e per questo complicato. Il Romanticismo ne farà addirittura un cortocircuito.

Introducendo una raccolta di saggi di Jean-Pierre Vernant, Pietro Conte definisce lo statuto dell'immagine come una struttura di rinvio: «L'immagine è sempre immagine-di»³. Ed esiste una dualità, che può diventare anche uno scarto, fra l'oggetto d'amore e la sua immagine: nello spazio vuoto che li separa si può insinuare la parvenza del fantasma erotico, entità dolente o affascinante a seconda dei casi, indagati da Giorgio Agamben in *Stanze*⁴. Lo scoprono Jaufré Rudel, trovatore e principe di Blaia, innamorato del ritratto della contessa di Tripoli, come Achille visitato dallo spettro di Patroclo, visibile ma non tangibile, in definitiva sfuggente, perché appartiene ormai al dominio oltretombale.

All'alterità fra la persona dell'amato e la sua figura iconica o mentale, nel mondo umano, corrisponde per contrasto l'identità fra il divino e la sua immagine, nella sfera del sacro analizzata da Vernant. L'*eidolon* numinoso supera la distanza fra presente e assente «nel prodigio di un invisibile che per un istante si fa vedere»⁵.

²James Hillman prende spunto da questa frase junghiana per esplorare il concetto di patologizzazione in *On the Necessity of Abnormal Psychology*. Ananke and Athena, Eranos Jahrbuch, XLIII, 1974 (trad. it. di Adriana Bottini, in *La vana fuga dagli Dei*, Adelphi, Milano 1991). L'autore fa riferimento all'edizione americana delle opere di C.G. Jung, *Collected Works*, Princeton University Press, 1953 (XIII, par. 54; trad. it. *Studi sull'Alchimia*, tredicesimo volume delle *Opere*, edito a Torino, per i tipi di Bollati Boringhieri, p. 47).

³P. Conte, Introduzione a J.-P. Vernant, *L'immagine e il suo doppio. Dall'era dell'idolo all'alba dell'arte*, Mimesis, Milano-Udine 2010, p. 7.

⁴G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino 1977.

⁵J.-P. Vernant, *Naissance d'images*, articolo originariamente apparso nel «Journal de psychologie», 2, avril-juin 1975, pp. 136-175; trad. it. in *L'immagine e il suo doppio*, cit. La frase si trova qui a p. 31.

1. *Eidolon*: visibile/invisibile, presenza/assenza

L'analisi di Vernant prende in considerazione l'atto raffigurante prima che si collochi nella dialettica platonica fra oggetto e mimesi, cogliendo la verità dell'*eidolon* nel momento arcaico in cui "il simbolo mediante il quale una potenza dell'aldilà, vale a dire un essere fondamentalmente invisibile, viene attualizzata e presentificata in questo mondo, si è trasformato in un'immagine" e si concede a una scommessa: «evocare l'assenza all'interno della presenza, l'altrove in ciò che è sotto gli occhi»⁶.

E in questa sua fase arcaica, paradossalmente, l'idolo è fatto per non essere nemmeno visto, ma per rimanere celato nella parte più nascosta, l'*adyton*, del tempio, perché guardarlo rende folli.

In altri termini, la contemplazione dell'idolo divino appare come la "rivelazione" di un'entità misteriosa e temibile: il visibile, invece di essere il primo dato che l'immagine dovrebbe imitare, prende il senso di una rivelazione, preziosa e precaria, di quell'invisibile che costituisce la realtà fondamentale⁷.

Il simbolo, spiega Vernant, non rappresenta il Dio ma esprime la potenza divina; *hedos* è il tempio e anche la statua all'interno di esso: «È per mezzo della sua immagine che il Dio viene ad abitare nella sua casa»⁸.

L'accostamento del sovrumano all'umano permane comunque simbolico e si svolge nel segreto del rituale riservato agli officianti del culto. Il passaggio fra piano divino e realtà mortale è impossibile. Eppure, l'immagine dell'uomo può diventare personificazione di attributi divini:

In quella forma di scenario rituale che è la gara, il trionfo dell'atleta – lo si vede in Pindaro – evoca e amplia l'impresa compiuta dagli eroi e dagli Dei: innalza l'uomo al livello della divinità. Anche le qualità fisi-

⁶J.-P. Vernant, *De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence*, in *Image et signification: Rencontres de l'École du Louvre*, La Documentation Française, Paris 1983, pp. 25-37; trad. it. in *L'immagine e il suo doppio*, cit., p. 55.

⁷Ivi, p. 57.

⁸Ivi, pp. 59 e 61.

che – giovinezza, forza, rapidità, destrezza, agilità, bellezza – di cui dà prova il vincitore nel corso dell'agon, e che si incarnano agli occhi del pubblico nel suo corpo nudo, sono essenzialmente valori religiosi⁹.

La *charis*, grazia divina concessa al corpo umano, trova un corrispettivo nell'idea di statua come *ágalma*, “gloria degli Dei”, offerta votiva e, in Clemente Alessandrino (Stromateis), “immagine di Dio nell'uomo”.

La visione della bellezza umana, che suscita amore umano o numinoso, è il nucleo della favola di Amore e Psiche raccontata da Apuleio nell'Asino d'oro, testo sapienziale e misterico in cui più che un tema l'*imago amoris* diventa un concetto ispiratore, capace di esprimere, del fascino e del desiderio, le peculiarità e i pericoli¹⁰.

La narrazione di Apuleio ha, fra tanti altri, il pregio di esplorare i due aspetti dell'*imago amoris*, cioè la figura dell'essere desiderato e la forma del sentimento, formulando due domande: chi è lo sposo di Psiche? In cosa consi-

⁹Ivi, p. 63.

¹⁰La secolare attenzione giustamente tributata al testo apuleiano non accenna ad affievolirsi. Mi limito, in questo caso, a una lettura molto specifica, per non rischiare la dispersione. Un'ottima sintesi della questione è quella di Aldo Carotenuto: «La favola di Amore e Psiche è stata affrontata psicologicamente in vari modi. Le interpretazioni più interessanti sono quelle di Erich Neumann che, appunto nel suo Amore e Psiche, cerca di forzarne i misteri avvalendosi delle proprie categorie, e di Marie-Luise von Franz che, nel suo scritto L'asino d'oro, la affronta in termini prettamente junghiani. Non sono mancate interpretazioni di carattere freudiano di questa favola, ma esse risultano deboli rispetto alla ricchezza del testo». Da *Le rose nella mangiatoia. Metamorfosi e individuazione nell'Asino d'oro di Apuleio*, Cortina, Milano 1990, p. 110. L'autore fa riferimento a E. Neumann, *Amor und Psyche*, Zürich, Rascher, 1952, trad. it. di Vittorio Tamaro, *Amore e Psiche: un'interpretazione nella psicologia del profondo*, Astrolabio-Ubaldini, Roma 1989; M.-L. von Franz, *Die Erlösung des Weiblichen im Manne: der goldene Esel von Apuleius in tiefenpsychologischer Sicht*, Frankfurt am Main, Insel, 1980, trad. it. di Fabrizia Ramondino, *L'asino d'oro*, Boringhieri, Torino 1985. Aggiungerei la penetrante lettura di Marina Warner in *From the Beast to the Blonde. On Fairy Tales and Their Tellers*, Chatto & Windus, London 1994, che è un esempio di come i *cultural studies* abbiano trovato nella favola di Apuleio un fertile campo di indagine; una sezione del testo, che mette in relazione il testo apuleiano e le trasformazioni del tema della Bella e la Bestia è stato pubblicato in Italia come postfazione a *La bella e la bestia. Quindici metamorfosi di una fiaba*, Donzelli, Roma 2002.

ste l'emozione dell'amore?

2. Cupido, Psiche e l'*imago amoris*

Una fanciulla, terzogenita figlia di re, rivaleggia in bellezza con Venere al punto da suscitare la gelosia. Il suo nome è trasparente e simbolico: Psiche, dai molteplici significati convergenti – è l'anima, anzitutto, ma anche la persona, l'indole e il carattere, lo spirito e la mente, la fonte della vita e lo spirito vitale, infine l'anima del mondo per Platone, Plutarco e Plotino.

Tale bellezza, al pari di quella degli atleti nel discorso di Vernant, assume valori religiosi al punto da conferire a Psiche – suo malgrado – il ruolo di divinità terrena:

Iamque proximas civitates et attiguas regiones fama pervaserat
deam quam caerulum profundum pelagi peperit et ros spumantium
fluctuum educavit iam numinis sui passim tributa venia in mediis
conversari populi coetibus, vel certe rursum novo caelestium stillarum
germine non maria sed terras Venerem aliam virginali flore praeditam
pullulasse¹¹.

La credenza prende vigore e si diffonde, i pellegrini attraversano i mari per andare a vedere tale *saeculi specimen gloriosum* ("straordinaria meraviglia del secolo"¹²). I santuari di Venere rimangono vuoti. Nessuno si reca più a Pafo, Cnido o Citera. Alla Dea non si fanno più sacrifici, e mentre a Psiche si innalzano preghiere,

templa deformantur, pulvinaria proteruntur, caerimoniae

¹¹«Anzi nelle vicine città e nelle terre confinanti si era sparsa la voce che la dea nata dai profondi abissi del mare e allevata dalla spuma dei flutti, volendo elargire la grazia della sua divina presenza, era discesa fra gli uomini o anche che da un nuovo seme di stille celesti non il mare ma la terra aveva sbocciato un'altra Venere, anch'essa bellissima, nella sua grazia virginali». Apuleio, *L'asino d'oro*, IV, xxviii. Il testo riportato è quello delle "Belles lettres", a cura di D.S. Robertson, *Les Métamorphoses*, Livres IV-VI, Paris, 1946, 1965. La trad. it., *L'asino d'oro*, è di Nino Marziano, Garzanti, Milano 1974, dove la frase si trova a p. 87.

¹²Ivi, IV, xxix.

negleguntur; incoronata simulacra et arae viduae frigido cinere foedatae¹³.

La desolata descrizione parrebbe preconizzare le tante che stileranno gli autori della latinità più tarda di fronte allo spettacolo dei templi deserti nell'abbandono provocato dall'avvento del cristianesimo.

Quel che è peggio, in *humanis vultibus deae tantae numina placantur e Veneris absentis nomen propitiatur* («si placava il nome di una Dea potente come Venere adorando un volto umano» e «si invocava il nome di una Venere assente»)¹⁴. L'assenza o l'invisibilità del numinoso provocano un trasferimento del nome e quindi dei poteri divini da un'entità sovrumana a un essere mortale. La suprema imago dell'amore e della bellezza assume una forma terrena: la Dea è indignata.

En rerum naturae prisca parens, en elementorum origo initialis, en orbis totius alma Venus, quae cum mortali puella partiaro maiestatis honore tractor et nomen meum caelo conditum terrenis sordibus profanatur! Nimirum communi nominis piamto vicariae venerationis incertum sustinebo et imaginem meam circumferet puella moritura¹⁵.

Si noti qui l'insistenza sul *nomen*, che assume un potere speciale in relazione all'imgo: nome e immagine, del nume come dell'oggetto d'amore, acquisiranno valori analoghi se non identici nella letteratura culturale e nella tradizione dell'erotica successiva.

Venere ricorre a rimedi estremi. Incarica suo figlio, Cupido, di suscitare in Psiche l'amore per il più miserando degli uomini, *hominis extremi, quem et dignitatis et patrimonii simul et incolumitatis ipsius Fortuna damnavit, tamque infimi ut per totum orbem non inveniat miseriae suae comparem* («dell'ultimo

¹³Ibidem, trad. it. p. 88.

¹⁴Ibid.

¹⁵«Ecco che io, l'antica madre della natura, l'origine prima degli elementi, la Venere che dà vita all'intero universo, sono ridotta a dividere con una fanciulla mortale gli onori dovuti alla mia maestà e a veder profanato dalle miserie terrene il mio nome celebrato nei cieli. Nessuna meraviglia, allora, se durante i riti espiatori dovrò sopportare un culto equivoco, diviso a metà, e se una fanciulla che non potrà sfuggire alla morte ostenterà le mie sembianze». IV, xxx. Trad. it. p. 88.

degli uomini, di quello che la sfortuna ha particolarmente colpito nella posizione sociale, nel patrimonio, nella stessa salute, caduto così in basso che sulla faccia della terra non se ne trovi nessuno come lui disgraziato»¹⁶.

Come accadrà spesso nella letteratura fantastica di cui Apuleio si può considerare antesignano, il modo di dire è destinato a diventare realtà¹⁷; la richiesta di Venere è leggibile infatti a livello eziologico, dal momento che Eros, nell'interpretazione platonica del Simposio, è figlio di Poros e Penia, l'Espediente e la Miseria.

L'ignara Psiche è intanto già punita preventivamente dal suo stesso dono di bellezza assoluta, estrema eppure non desiderabile, perché pur ammirandola, gli uomini la contemplano solo *ut simulacrum fabre politum* («come si ammira una statua di suprema fattura»¹⁸). Nelle metafore si sta già compiendo il suo destino: sembra una statua, raffigurazione del divino in un manufatto umano, dunque, al pari di un *eidolon* sacro e temibile, il suo corpo che si è fatto incarnazione della bellezza afrodisia dovrà essere separato dal mondo, nascosto in fondo a un tempio oppure esposto in un luogo solitario e inaccessibile. È ciò che consiglia di fare a suo padre l'oracolo milesio, richiedendo sostanzialmente un sacrificio. La situazione è quella tipica del mito in cui il genitore è costretto a immolare il figlio o la figlia (Isacco o Ifigenia). L'oracolo non spiega i motivi di questa necessità, ma solo che il genere del re sarà un tremendo drago alato, temuto dagli Dei e dagli uomini, dai signori del cielo come dell'Averno.

Di estrema importanza appaiono le reazioni emotive alla tragedia familiare. Mentre i parenti non fanno altro che disperarsi, Psiche pronuncia un discorso amaro e lucido che occupa quasi interamente il capitolo xxxiv del quarto libro: le sue emozioni trascolorano da una motivata rabbia contro il destino all'empatia per il dolore dei genitori, dalla constatazione dell'invidia subita fino al rancore per il dono divino ricevuto (*Haec erunt vobis egregiae formonsitatis meae praeclara praemia. Invidiae nefariae letali plaga percussi sero sentitis*). «Ecco per voi il premio della mia famosa, straordinaria bellezza.

¹⁶IV, xxx. Trad. it. p. 89.

¹⁷ L'ovvio riferimento è a Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970; trad. it. di Elina Klersy Imberciadori, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1977.

¹⁸Apuleio, op. cit., IV, xxxii. Trad. it. p. 90.

L'invidia funesta ha inferto il colpo mortale e voi tardi lo avete capito»¹⁹. Infine, Psiche arriva alla consapevolezza e lancia una sfida: è stato il nome di Venere a decretare la sua rovina. E vuole consumare al più presto il suo matrimonio sacrificale.

Iam sentio iam video solo me nomine Veneris perisse. Ducite me et cui sors addixit scopulo sistite. Festino felices istas nuptias obire, festino generosum illum maritum meum videre. Quid differo quid detrecto venientem, qui totius orbis exitio natus est?²⁰

L'ironia dolente di Psiche si muta in sarcasmo quando parla delle sue «nozze felici» e di «nobile sposo», sapendo che si tratta di un drago famelico. Ma dimostra anche di possedere intuito o preveggenza, perché capisce che l'essere a cui è destinata è un mostro solo in senso metaforico; infatti, «colui che è nato per la rovina dell'intero universo» non è altro che l'Amore stesso, definito in precedenza da Apuleio (IV, xxx) in modo sorridente quanto impietoso: una sorta di *trickster* capace di ogni nefandezza.

È da questo punto in poi che la figura di Psiche inizia a stagliarsi sullo sfondo della narrazione; con il suo monologo acquisisce le dimensioni di un personaggio vero e proprio, dotato di una emotività complessa.

La ragazza viene condotta sull'alto di una rupe a strapiombo, vestita come per nozze di morte. E qui Apuleio dispiega la sua fantasia fiabesca, che riproduce le leggi di quello specifico genere narrativo, prima fra tutte il ribaltamento della condizione dell'eroe dalla più tetra sventura a una fortuna insperata, dalla disperazione a un opposto e speculare stato di gioia sublime (e divina). Il vento la trasporta all'ingresso di una reggia che ha l'aspetto di un tempio e le ricchezze di un palazzo incantato, dove andrà a visitarla uno sposo amorevole quanto invisibile.

Il nucleo centrale del racconto è il patto (unilaterale) imposto da Cupido a

¹⁹Ivi, IV, xxxiv. Trad. it. p. 91-92.

²⁰ «Ne sono sicura, lo sento, la mia rovina è stata soltanto per quel nome di Venere. Conducetemi dunque in cima alla rupe che la sorte mi ha destinata e lasciatemi là. Desidero ormai celebrare presto queste nozze felici, voglio vederlo subito questo mio nobile sposo. Perché indugiare, perché differire l'incontro con costui che è nato per la rovina dell'intero universo?». *Ibid.*, trad. it. p. 92.

Psiche: la sposa non dovrà mai vedere il volto dell'amato né tantomeno cercare di scoprire la sua identità; la situazione è un altro topos mitologico e fiabesco²¹ che qui si arricchisce non solo di valenze drammatiche ma anche di un profondo significato allegorico. Il figlio di Venere verrà a visitare ogni notte Psiche, ed è l'amore stesso, che però cela il suo volto:

[Ille] monuit ac saepe terruit ne quando sororum pernicioso consilio
suasa de forma mariti quaerat neve se sacrilega curiositate de tanto fortunarum suggestu pessum deiciat nec suum postea contingat amplexum²².

Lo sposo si accorge di quanto Psiche sia inquieta. Il suo tormento, nato o forse solo ingigantito dalle insinuazioni delle sorelle invidiose, deriva dall'impossibilità della conoscenza: come Adamo ed Eva nell'Eden, Psiche potrebbe vivere in un'estasi perpetua (mai concessa e inconcepibile per gli umani) se riuscisse a reprimere l'impulso noetico che invece si dimostra uno dei motori primi dell'esistenza terrena. Il desiderio di scoprire l'aspetto dell'amato rivela una contraddizione insita nell'amore stesso: lo si può vivere, può anche realizzarsi il desiderio egoistico (e narcisistico) del possesso totale, ma tale possesso viene percepito come incompleto e parziale se non include l'immagine dell'amore, se non si può appagare il più intellettuale dei cinque sensi, cioè la vista; l'ansia di vedere il volto dello sposo preclude a Psiche la sensazione di un appagamento compiuto, cosa di cui l'amante si accorge e da cui è infastidito.

Et perdia et pernox nec inter amplexus coniugales desinis cruciatum.

²¹Pensiamo alle varie donne mortali amanti di Dei, ma anche a spose di mostri o esseri misteriosi, dalla favola di Barbablù alla vicenda di Elsa e Lohengrin nell'opera wagneriana, che tra le sue fonti annovera il poema *Parzival* di Wolfram von Eschenbach. Il motivo è universale (cfr. la classificazione di Aarne e Thompson), non fa parte solo della tradizione d'Occidente e prevede anche la variante maschile (per esempio, il principe di Lusignano che non deve vedere la sposa Melusina fare il bagno, perché altrimenti scoprirebbe che è una fata).

²²«[Cupido] la avvertì se veramente e con parole che le fecero paura, di non indagare, magari seguendo i cattivi suggerimenti delle sorelle, sull'aspetto di lui, di non cedere a una simile sacrilega curiosità, perché allora, da tanta beatitudine sarebbe precipitata nella rovina più nera e non avrebbe più goduto dei suoi amplessi». Apuleio, op. cit., V, vi. Trad. it. p. 96.

Age iam nunc ut voles, et animo tuo damnosa poscenti pareto! Tantum memineris meae seriae monitionis, cum coeperis sero paenitere²³.

È notevole l'insistenza sulle immagini e la negazione delle immagini, in questa suprema (e sintetica) storia dell'amore che ruota intorno al patto del nascondimento dell'immagine dell'amante; la favola di Apuleio, narrata da una vecchia balorda a una ragazza impaurita, diventa un'allegoria gentile e trasparente in cui si nasconde una profonda verità spirituale: sentimento e intelligenza diventano personaggi di una vicenda dolorosa in cui la saggezza del racconto antico – e del mago Apuleio che lo ha tramandato – suggerisce che è meglio, per l'essere umano, non accostare con la fiamma della conoscenza la membrana sottile della passione, la cui integrità deve restare inviolabile, pena la sua distruzione. Infatti Psiche, inquieta nel paradiso oscuro del desiderio, quando si avvicina allo sposo addormentato con la lampada lo fa con l'intenzione di ucciderlo.

Non lo farà, abbagliata dallo splendore dell'immagine di Cupido addormentato, bello come solo il figlio di Venere può essere, ma significativo più di tutti è il fatto che solo nel momento della visione se ne innamora veramente: toccando le sue frecce si punge, come la Bella Addormentata con il fuso. E le frecce del Dio fanno innamorare, secondo la tradizione mitologica. Quello che i lettori della favola credevano fosse già avvenuto fin dall'inizio accade invece solo in quel momento:

Quae dum insatiabili animo Psyche, satis et curiosa, rimatur atque pertrectat et mariti sui miratur arma, depromit unam de pharetra sagittam et punctu pollicis extremam aciem periclitabunda trementis etiam nunc articuli nisu fortiore pupugit altius, ut per summam cutem rorerint parvulae sanguinis rosei guttae. Sic ignara Psyche sponte in Amoris incidit amorem. Tunc magis magisque cupidine fragrans Cupidinis prona in eum efflictim inhians patulis ac petulantibus saviis festinanter ingestis de somni mensura metuebat²⁴.

²³«Non fai altro che piangere giorno e notte e non smetti di tormentarti neanche quando sei fra le mie braccia. Fa' pure quello che vuoi, va' pure dietro al tuo cuore e tienti il danno, ma quando comincerai a pentirtene, e sarà tardi, ricordati che io ti avevo seriamente avvertito», *Ibid.*

²⁴«Psiche non la smetteva più di guardare le armi dello sposo: con insaziabile curiosità le toccava, le ammirava, tolse perfino una freccia dalla faretra per provarne sul pollice

Dalla violazione del patto nasce notoriamente il romanzesco, e Psiche naturalmente lo infrange, non rispettando il divieto. La punizione sarà la fuga di Amore, l'*imago amoris* le sarà a lungo negata. Per ritrovarlo e per riconquistarlo, Psiche dovrà vagare in solitudine e superare una serie di prove.

La seconda parte della storia ha un andamento sempre più fiabesco, e satirico. Narra in sostanza i consueti guai familiari tra suocera e nuora, e anche questo fa parte delle conseguenze dell'amore; gli esegeti vi hanno individuato giustamente un percorso iniziatico, al termine del quale Psiche ottiene l'immortalità, non prima di aver dimostrato quanto sia fragile, ingenua e anche abbastanza stolta l'anima, l'intelligenza umana, coraggiosa ma di continuo e fatalmente portata a cadere in errore.

La vicenda avrà come conclusione la *coniunctio oppositorum*: fra il principio pensante e il sentimento può esistere unione, che porta alla nascita di una figlia, Voluptas, non solo la convenzionale "voluttà" ma anche la gioia, e *voluptas animi* è il "piacere spirituale". Voluptas dicit etiam in animo, scrive Cicerone (*De finibus*, II, 14): «Il termine 'piacere' si usa anche per indicare un sentimento dell'animo».

3. Sembianza, ferita e cura

Le complicazioni che derivano dalla possibilità o impossibilità di contemplare l'immagine amata costellano l'immaginario non solo occidentale. Psiche per riconquistare l'amore sfida le leggi della morte come Orfeo, al quale è appunto negato lo sguardo su Euridice, nell'atto di riportarla indietro dall'Aldilà.

Il legame fra l'immagine e la sofferenza è stabile quanto quello fra l'immagine stessa e il desiderio; d'altra parte, è l'insegnamento buddhista a individuare in quest'ultimo l'origine del dolore.

Descubre tu presencia,

l'acutezza, ma, per la pressione un po' troppo brusca della mano tremante, la punta penetrò in profondità e piccole gocce di roseo sangue apparvero a fior di pelle. Fu così che l'innocente Psiche, senza accorgersene, s'innamorò di Amore. E subito arse di desiderio per lui e gli si abbandonò sopra e con le labbra schiuse per il piacere, di furia, temendo che si destasse, cominciò a baciarlo tutto con baci lunghi e lascivi». Ivi, V, XXIII. Trad. it. pp. 108-109

Y máteme tu vista y hermosura;
Mira que la dolencia
De amor, que no se cura
Sino con la presencia y la figura

Svela la tua presenza,
Uccidimi con la tua vista di bellezza;
Guarda che la tristezza
D'amore non si cura
Se non con la presenza e la figura

Così scrive San Juan de la Cruz nel *Cántico espiritual* (stanza XI)²⁵. E subito dopo, nella stanza XII:

¡O christalina fuente,
Si en estos tus semblantes plateados
Formases de repente
Los ojos deseados
Que tengo en mis entrañas dibuxados!

O fonte cristallina,
Se in quelle tue sembianze inargentate
Formassi all'improvviso
Gli occhi desiderati
Che porto nel mio intimo abbozzati!

L'aspetto dell'essere amato "uccide" per la sua bellezza, e insieme "cura" le sofferenze dell'amante; è quindi, tipicamente, il *phármakon*, insieme veleno e antidoto, che solo può salvare l'individuo dalla qualità morbosa del desiderio inappagabile.

Nello specchio della fonte, l'innamorato implora che si manifestino le forme dell'oggetto d'amore, "sembianze" che hanno la consistenza dell'acqua e che sono tracciate, in un abbozzo, nelle *entrañas* dell'innamorato stesso.

La vaghezza dell'immagine d'amore, che chiede sempre di essere fissata in una "presenza" concreta per placare la sete speranzosa dell'amante, ha un cor-

²⁵L'edizione del *Cántico espiritual* da cui si cita è quella a cura di N. von Prellwitz, Rizzoli, Milano 1998.

rispettivo simmetrico nel disegno interiore delle sue fattezze, abbozzo della forma agognata, che come vedremo fra poco si trasformerà in riflesso, “ombra”, per ridiventare disegno; teniamo a mente, per ora, questo doppio motivo della fonte (petrarchesca) e del riflesso (già presente nell’immaginario provenzale).

La visione amorosa, curatrice e salvifica nelle parole del Cántico, si fa tormentosa e necrofora nelle parole di Emily Brontë:

Oh, dreadful is the check – intense the agony
When the ear begins to hear and the eye begins to see;
When the pulse begins to throb, the brain to think again,
The soul to feel the flesh and the flesh to feel the chain!

Yet it would lose no sting, would wish no torture less;
The more that anguish racks the earlier it will bless;
And robed in fires of Hell, or bright with heavenly shine,
If it but herald Death, that vision is divine!

Ma il ritorno è terribile, intenso lo spasimo,
Quando l’occhio comincia a vedere e l’orecchio ritorna ad udire
Quando il polso ritrova il suo battito e la mente riprende a pensare
E l’anima a sentire la carne, e la carne a sentir le catene.

Ma non cederei un aculeo, non chiedo minori torture,
Più quel tormento infierisce più presto mi avrà benedetto,
E vestita di fiamme infernali o splendente di luce celeste,
Se solo è araldo di morte, quella visione è divina!²⁶

Una prigioniera viene visitata da un essere misterioso, una visione che personifica la sua salvezza o l’approssimarsi della morte. Fino a quando l’esperienza del rapimento è in atto, la prigioniera viene magicamente trasportata fuori della sua cella, in una dimensione extracorporea, la cui interru-

²⁶I versi fanno parte del poemetto Julian M. and A.G. Rochelle, vv. 85-92. Cito dai *Complete Poems* a cura di C.W. Hatfield, Oxford University Press, London 1941, 1961, pubblicati in Italia nel volume *Poesie*, a cura di A. L. Zazo, Mondadori, Milano 1997. Ma la traduzione che preferisco e cito è quella di Ginevra Bompiani, nel volume *Lo spazio narrante*, La tartaruga, Milano 1978.

zione è paragonabile a una concreta tortura. La passione amorosa qui svela la sua doppia identità, di trasporto e tormento.

Il passaggio fra l'immagine d'amore e l'immagine di morte, che diventerà un emblema fisso delle fantasie romantiche, era stato già suggellato con grande anticipo da Francisco de Quevedo, per esempio nel sonetto intitolato *Amor constante más allá de la muerte*:

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
Venas que humor a tanto fuego han dado,
Medulas que han gloriosamente ardido,

Su cuerpo dejarán, no su cuidado;
Serán ceniza, mas tendrá sentido;
Polvo serán, mas polvo enamorado

Un'anima che ha avuto un dio per carcere,
Vene che a tanto fuoco diedero vigore,
Midollo che è gloriosamente arso,

Il corpo lasceranno, non l'ardore;
Saranno cenere, ma ancora sentiranno;
Terra saran, ma terra innamorata²⁷

Questa immagine potente, dell'anima «che ha avuto un dio per carcere» parrebbe stranamente affine alla situazione descritta in modo arcano da Emily Brontë: è l'anima innamorata, prigioniera dell'oggetto d'amore divinizzato, che perpetua la sua tensione desiderante al di là della morte. La sua passione la rende ancora senziente nell'Aldilà, trasformandola, secondo una definizione degna del barocco più vivido, in *polvo enamorado*, «terra eternamente innamorata».

L'esperienza amorosa, come hanno notato nei secoli i suoi esegeti, non può esprimersi che per contraddizioni, ossimori, iperboli, antifrasi, logiche alterate. Non solo distrugge le consuete nozioni di tempo e di spazio, esterno e interno, individuo singolo e mondo, ma induce l'essere senziente a una intensi-

²⁷ *Amore costante al di là della morte* è uno dei *sonetos*, citato qui dai *Sonetti amorosi e morali* a cura di V. Bodini, Einaudi, Torino 1965.

ficazione paradossa della sua sensibilità, tale da sconfinare nella follia.

4 Desiderio, *acedia*, feticcio, narcisismo

Tra le cinque fonti del sublime teorizzate dallo pseudo Longino, «la seconda è la passione ardente e ispirata»²⁸.

All'impulso della speculazione umana neppure l'intero cosmo è sufficiente, ma i pensieri sovente superano i confini che li avvolgono, e un uomo che contempi tutt'intorno la vita, in quale misura preponderante in ogni cosa abbia potere lo straordinario, il grande, il bello, subito capirà per cosa siamo nati²⁹.

E ancora, soffermandosi su questioni tecniche relative alle tecniche retoriche del linguaggio poetico, quali le espressioni figurate:

Ti chiederai come sia possibile combattere 'con i denti' contro soldati armati, e in quale modo mai essere 'sepolti di frecce': eppure è credibile. Non sembra infatti che quel fatto sia stato preso in considerazione in vista dell'iperbole, ma che l'iperbole nasca naturalmente da quell'avvenimento. Le azioni e le passioni che si avvicinano all'estasi costituiscono l'affrancamento dal pericolo di ogni artificiosità espressiva, e una sorta di panacea³⁰.

D'altra parte, Ignacio Matte Blanco ha insegnato a osservare da un punto di vista scientifico le verità intuite dalla poesia, costruendo il sistema della biologica – o logica simmetrica – che dominerebbe i processi dell'inconscio, dove la parte coincide con il tutto e viene negato il principio di non-contraddizione in una «totalità indivisibile»³¹.

²⁸L'edizione citata è quella a cura di E. Matelli, con presentazione di G. Reale: Pseudo Longino, *Del Sublime*, VIII, I, Rusconi, Milano 1988, p. 116.

²⁹Ivi, XXXV, 3, pp. 157-158.

³⁰Ivi, XXXVIII, 4, p. 161.

³¹Cfr. la raccolta di scritti di I. M. Blanco, *Pensare, sentire, essere*, Einaudi, Torino 1995, p. 107.

Anche alcune implicazioni della logica simmetrica erano state intuite con ampio anticipo: per esempio, Giorgio Agamben notava che «il legame fra acedia e desiderio, e, quindi, fra acedia e amore, è fra le più geniali intuizioni della psicologia medievale [...]. Ciò spiega perché Dante (Purgatorio XVII) intendeva l'acedia come forma di amore»³².

Dunque, la psicologia medievale conosceva l'intimo legame fra due opposti: la forza mobile, l'impulso irrefrenabile del desiderio, da un lato, e dall'altro l'inerzia, la staticità, l'immobile inquietudine dell'acedia.

A unire i due elementi interviene probabilmente l'impossibilità della realizzazione completa del desiderio stesso, perché «se intendiamo l'amore in modo estensivo, ossia amore per tutti i particolari che costituiscono la personalità dell'altro, [...] allora esso diventa uno scopo irraggiungibile, che può portare alla disperazione»³³.

Il desiderio può concentrarsi su un dettaglio dell'oggetto d'amore, nell'ossessione feticistica, o scaturire, trovare origine dal dettaglio stesso, come suggerisce l'erotica medievale: Marco, il re di Cornovaglia, zio di Tristano, si innamora di un capello d'oro che un uccello ha posato sul davanzale della sua finestra, e giura che sposerà soltanto la donna a cui appartiene; conosciamo tutti le conseguenze di questa follia. E Jaufré Rudel si innamora a sua volta, perduto, di Melisenda, la contessa di Tripoli, che non ha mai visto se non in un ritratto: andrà a cercarla e troverà la morte.

Quando i miei allievi ridono cinicamente di queste follie medievali, ricordo loro che in tanti si sentono perduto innamorate di immagini e parole trasmesse in una notte passata sulle chat, e la differenza consiste quasi esclusivamente nei mezzi di comunicazione, sempre attivatori di vuote fantasie, utilizzati come veicoli di desiderio, che molto spesso si rivela vano. O almeno inconsistente.

Sappiamo bene come al fondo di ciascuno di questi deliri desideranti si possa scoprire un impulso sostanzialmente narcisistico, che ci fa sentire nobilmente soli e tristi, se non totalmente disperati, perché il desiderio si propone in noi come irrealizzabile.

³²G. Agamben, *Stanze*, cit., p. 11, nota 1.

³³P. Schellenbaum, *Die Wunde der Ungeliebten. Blockierung und Verlebung der Liebe*, München, Kösel, 1988, trad. it. di Donatella Besana, *La ferita dei non amati*, Red, Como 1991, p. 30.

In quel modello di ogni *amour fou* occidentale che è il mito tristanico, l'ingiustamente vituperato Denis de Rougemont scopre la chiave e il peccato originale della passione e della sua impossibilità. Tristano e Isotta non si amano affatto, anche se può sembrare assurdo. Ma è la donna (come di consueto più esperta nel riconoscere e maneggiare i sentimenti) ad affermarlo, con cristallina e straziante limpidezza: "Lui non mi ama, né io lui". È tutta colpa del filtro menzognero. E Denis de Rougemont chiosa abilmente:

Tristano e Isotta non si amano, l'hanno detto e tutto lo conferma: ciò che amano è l'amore, è il fatto stesso di amare, e agiscono come se avessero capito che tutto quanto si oppone all'amore lo garantisce e lo consacra nel loro cuore, per esaltarlo all'infinito nell'istante dell'abbattimento dell'ostacolo, che è la morte. Tristano ama sentirsi amato, ben più di quanto non ami Isotta la bionda. E lei non fa nulla per trattenere Tristano presso di sé: le basta un sogno appassionato; hanno bisogno l'uno dell'altro per bruciare. Ma non dell'altro com'è in realtà; e non della presenza dell'altro, ma della sua assenza³⁴.

Narcisismo, quindi. Nel *Roman de la Rose* di Guillaume de Lorris, il giovane vagante nel Giardino d'Amore si sofferma a rispecchiarsi nella Fonte di Narciso, pur sapendo che è pericolosa. Proprio là, tra i riflessi di innumerevoli dettagli seducenti, scorge l'immagine del roseto in cui individuerà la Rosa Unica, destinata a diventare oggetto della sua passione incoercibile. La persona dell'amata si manifesta contemporaneamente in due modi: come personaggio simbolico, allegorizzato in forma di Rosa, da un lato, e dall'altro come riflesso nella fonte di Narciso, quindi non visione diretta, ma mediata, non immagine autentica, bensì fittizia.

È significativo il fatto che il giovane amante non veda sé stesso nello specchio d'acqua, ma il mondo circostante; evita la propria dimensione autoscopica, perché sa che è insidiosa. Il motivo del riflesso è ovviamente molto diffuso nella tradizione³⁵. Ma c'è un testo in cui il riflesso medesimo, quindi l'*imago amoris*, diventa personaggio all'interno della narrazione, e niente affatto se-

³⁴D. de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Plon, Paris 1939, trad. it. di Luigi Santucci, *L'Amore e l'Occidente*, Rizzoli, Milano 1977, p. 86.

³⁵Basti consultare Thompson, *Motif-Index of Folk Literature*, Indiana University Press, Bloomington-London 1956, voci Reflection, Water ecc. Specialmente T 11.5 e T 57.1.

condario. Si propone anzi come risolutore, una sorta di Deus ex machina che scioglie un nodo drammatico.

Il testo è il *Lai de l'Ombre* di Jean Renart (composto nel 1217 o nel 1219-22), prezioso racconto della letteratura oitanica. Il cavaliere rifiutato dalla dama non accetta che gli venga restituito l'anello dato in pegno; il convegno d'amore avviene accanto a un pozzo, nel cui specchio circolare si riflette l'immagine della dama riottosa.

Per non potersi opporre al rifiuto se non con violenza o scortesia, il cavaliere trova lì per lì uno stratagemma accorto e fantasioso, che gli farà infine conquistare la donna difficile. Vede nell'acqua il riflesso della dama, «la cosa che su tutte amava al mondo». E decide prontamente a chi darà l'anello rifiutato.

“Sachiez – fet il – tout a un mot,
que je n'en reporterai mie,
ainz l'avera ma douce amie,
la riens que j'aim plus après vous”.
“Diex – fet ele – ci n'a que nous:
ou l'avrez vous si tost trovee?”.
“Par mon chief, tost vous ert moustree
la preus, la gentiz qui l'avra”.
“Ou est?”. “En non Dieu, vez le la,
votre bel ombre qui l'atent”.

“Sappiate – dice – in una parola,
che io non lo riporterò con me,
ma lo avrà la mia dolce amica,
la cosa che più amo dopo voi”.
“Dio! – risponde lei – Qui siamo soli.
Dove la troverete così presto?”.
Lo giuro, tosto vi sarà mostrata
La prode, la gentile che l'avrà”.
“Dov'è?”. “Per Dio, eccola là, guardate
la vostra bella immagine che attende”³⁶

L'Imago Amoris vince infine sulla personalità reale: è il trionfo del narcisismo,

³⁶J. Renart, *Lai de l'Ombre*, a cura di J. Orr, Edinburgh University Press, 1948, dal v. 884 al v. 894, trad. it. di Alberto Limentani, *L'immagine riflessa*, Einaudi, Torino 1970.

del solipsismo, dell'egolatria, o solo la conquista di una eterna verità?

L'immagine agognata è una forma pigmalionica dalle sembianze di persona, una sorta di automa che ha per maschera il volto amato e per meccanismo interno un'anima-schermo su cui proiettiamo i nostri desideri e vediamo riflessi i nostri impulsi narcisistici? La domanda va necessariamente lasciata in sospeso.

Più facile è rispondere circa i molteplici significati di Ombre, tra i quali primeggia, ab antiquo e per lungo tempo, almeno fino a Théophile de Viau (dunque nel Seicento), quello di "riflesso", "immagine riflessa", ed è proprio questa l'accezione in cui la intende Jean Renart.

Anche in questo caso c'è una lunga tradizione di luoghi poetici che esprimono il concetto misterioso e affascinante di "amore per l'ombra", intesa in questo caso proprio come *skià*, disegno della luce, ma oscuro come ogni enigma.

5. Amor de l'ombre

«Ho appassionatamente desiderato la sua ombra», dice con nostalgia la Sposa del Cantico dei Cantici (2, 3). Le fa eco, dall'altra parte dei secoli, il personaggio di Jeanne nella *House of Incest* di Anaïs Nin: «Quando mio fratello sedeva al sole, io baciavo la sua ombra».

When my brother sat in the sun and his face was shadowed on the back of the chair I kissed his shadow. I kissed his shadow and this kiss did not touch him, this kiss was lost in the air and melted with the shadow. Our love of each other is like one long shadow kissing, without hope of reality³⁷.

Proprio dall'amore e dall'ombra nasce la leggenda sull'origine dell'arte visiva, narrata nel libro XXXV della *Naturalis Historia* di Plinio il Vecchio. La

³⁷«Quando mio fratello sedeva al sole e l'ombra del suo viso si disegnava sullo schienale della sedia, io baciavo quell'ombra. Baciavo la sua ombra e quel bacio non lo toccava, quel bacio si perdeva nell'aria e si confondeva con l'ombra. Il nostro reciproco amore è come il bacio di una lunga ombra, senza nessuna speranza di realtà». A. Nin, *House of Incest*, The Swallow Press, Chicago 1958, trad. it. di Maria Caronia, *La casa dell'incesto*, ES, Milano 1994, pp. 56-57.

figlia di un vasaio di Corinto sa che il suo amato sta per fare un lungo viaggio, e cerca un modo per trattenere nella memoria l'immagine della sua bellezza, alla quale non sa rinunciare. Inventa così la pittura, tracciando il contorno della sua ombra sul muro, con il carbone. Ma non solo: delinea anche i pro-dromi della filosofia della silhouette, molto in voga nel Settecento, e prefigura la fotografia, che nascerà intorno alla metà dell'Ottocento (1839).

L'immagine fotografica era vista come la realizzazione del sogno di un'immagine acheropita, "non fatta da mani umane" (dal greco *acheiropóietos*, "che non è fatto da mano"). Quindi perfetta, semidivina, o quantomeno demiurgica, e soprattutto, nella logica positivista, "oggettiva". Ben presto ci si rese conto che persino quest'arte nobilissima in quanto scientifica poteva commettere degli errori. Clément Chéroux, storico della fotografia, ha pubblicato un interessantissimo studio sulla *Fautographie*, giocando sull'omofonia tra *faute* e *phot(o)*, tradotto in italiano come *L'errore fotografico*, visto che non si poteva rendere il bisticcio³⁸.

Proprio da un errore tecnico nacque a metà dell'Ottocento la voga della *photographie spirite*, "fotografia con fantasma". Sulla lastra mal lavata e riutilizzata affioravano immagini evanescenti che assomigliavano molto agli spettri. E tali vennero considerati, da menti credule ma anche da celebri scienziati. È la realizzazione del sogno umano in cui l'immagine amata permane oltre la morte, visibile, vegliante, appagante ogni nostra ansia d'amore e protezione anche postumi. È la presenza e la figura curatrice del dolore dell'assenza e della perdita, invocata da San Juan de la Cruz. Una perfetta proiezione narcisistica, intima e singolare, che si rende spontaneamente icona di due atteggiamenti opposti e come sempre complementari: l'evidenza dell'incapacità di elaborare il lutto; un viatico "venuto dall'Aldilà" per aiutarci in tale elaborazione e sconfiggere la malinconia.

³⁸Cl. Chéroux, *Fautographie*, Paris, Yellow Now, 2003, trad. it. di Rinaldo Censi, *L'errore fotografico*, Einaudi, Torino 2009.